

Varga Balázs

Szeizmográf**A művészfilm-közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága***

A magyar filmekről és a magyar filmkultúráról a szak-sajtóban és a kulturális nyilvánosságban folytatott vitáknak évtizedek óta visszatérő kérdése a művészfilmek és a közönségfilmek kapcsolata. Világos, hogy ez a két kategória vagy elnevezés önmagában is szerteágazó problémákat vet fel, és legtágabban a kulturális regiszterekről, az elit- és a populáris kultúra megkülönböztetéséről folytatott elméleti, kritikai és gyakorlati viták végtelen hálózatahoz kapcsolható. Jelen tanulmány azonban nem ezeket a vonatkozásokat kívánja megmozgatni, hanem annak részleges vizsgálatára vállalkozik, hogy a művészfilm-közönségfilm vita mikor, milyen kontextusokban jelent meg a Kádár-korszak kulturális nyilvánosságában. Érdeemes azonban rögtön a bevezetőben idézőjelek közé helyezni magát az elnevezést is. A „művészfilm-közönségfilm vita” ugyanis lényegében lokalizálhatatlan. Nem azért, mert az előbb említett tágabb és szerteágazó problémákat jeleníti meg, hanem mert nem egy adott laphoz és egy szűkebb időpillanathoz kapcsolódik. Szemben tehát olyan, a korai hatvanas években az Új Írás folyóiratban lezajlott híres Kádár-kori sajtóvitákkal, mint a „Kicsi vagy koci” vagy a kesudióvita, amelyek a fogyasztási cikkek fetiszizálása kapcsán fogalmaztak meg éles ideológiai és társadalmi problémákat (mi a fontosabb, a gyerekvállalás vagy a fogyasztás?)¹, a „művészfilm-közönségfilm” vita parttalan szövegfolymaként teríti be a hatvanas évek közepétől kezd-

ve a magyar filmes sajtót, illetve a kulturális és társadalmi folyóiratok széles spektrumát. Nem lehet tehát egyetlen laphoz és egy adott időpillanathoz kötni („1965-ben, a *Filmkultúrában* zajlott le ez a vita”), ugyanis nagyon sok alkalommal és nagyon sok helyen felbukkant. Ez a behatárolhatatlanság azonban nem jelenti azt, hogy maga a vita ne lenne tárgyalható, módszertani kérdéseket azonban okvetlenül felvet.² A következőkben a művészfilm és a közönségfilm kettősségéről folytatott vitákat a magyar film és a magyar filmkultúra önreflexiójaként, egyfajta kulturális identitásképző folyamatként fogom vizsgálni. Az a feltételezésem, hogy a művészfilm-közönségfilm vita érzékenyre hangolt szeizmográfként jelezte az értéképzés dilemmáit, illetve a magyar film körüli kulturális, gazdasági és intézményi változásokat, legyen szó nézőszámokról, a finanszírozás átalakulásáról, nemzedékváltásról vagy a stúdiórendszer átszervezéséről. Ez a feltételezés nagyon általános, írásom azonban nem is a kiinduló hipotézis igazolására vállalkozik. Ennyiben nem is részleges, hanem inkább előzetes vizsgálat. Azt fogom megnézni, hogy a hatvanas években milyen módon jelent meg és milyen keretekben értelmeződött ez a fogalom pár a magyar filmről szóló vitákban. Az oksági kapcsolatot tehát csak feltételezve, a most következő elemzés a hogyan kérdésre koncentrálok: azt vizsgálja, hogy a művészfilm-közönségfilm vita mint öntőforma milyen érveknek és miféle diskur-

* Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

1 Horváth Sándor: Csudapest és a friziderszocializmus: a fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években. *Múltunk* (2008) no. 3. pp. 60–83. Továbbá: Fekete Gyula: *Éljünk magunknak? A Nők Lapja vitájának anyagából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972.

2 A digitális bölcsészet számára például remek kihívás lenne ezen terminusok előfordulását és használatát megvizsgálni a magyar filmszaksajtóban.

zusoknak engedett teret. Az elemzésnek nemcsak filmes szaklapok cikkei lesznek a tárgyai. Nem is konkrét filmokról szóló kritikákat vizsgálók majd, hanem átfogóbb, összegző tanulmányokat, beszélgetéseket és esszéket. A magyar filmről szóló vagy magyar filmkritikai diskurzust tehát tágan és lazán kezelem: az egyes filmek értékeléséről szóló szövegek mellett a filmszakmai és a kulturális nyilvánosság szereplőinek megnyilatkozásait is a magyar filmkritikai diskurzus fontos részének veszem, olyannyira, hogy elemzésem középpontjában éppen ez utóbbi típusú szövegek állnak. Művészfilm és közönségfilm fogalmát, elnevezését, e fogalmak megjelenését, majd elterjedését, végül a hatvanas évek végén felfutó művészfilm-közönségfilm vitát tehát a magyar filmkultúra önismereti narratívájaként fogom értelmezni.

Új fogalmak hálójában

A művészfilmről és a közönségfilmről folytatott viták nuldik lépése, hogy maguk a kifejezések megjelenjenek. A művészfilm és a közönségfilm egyike sem szakmai terminus, egyikre sem lehet azt mondani, hogy a hatvanas években találták volna fel. Korábban azonban ritkábban használták ezeket a kifejezéseket, főleg a közönségfilmet. Helyette az ötvenes években, egészen a hatvanas évek első feléig a kommersz film kifejezés volt jellemző.³ A művészfilm terminus már elterjedtebb volt, de érdekes, hogy nem annyira magyar filmekre, hanem külföldi játékfilmekre és olykor művészi témájú alkotásokra vagy épp egyszerű reklámklikésként használták, gyakran nem is egybeírva, hanem különírva, művészi film vagy művészi eredmény formában. Mindkét kifejezés a hatvanas évek közepén, illetve második felében kezdett elterjedni. A het-

venes évek óta pedig általános terminusa mindkettő a filmes szaksajtónak, a napilapokban megjelenő kritikának és a kulturális nyilvánosságnak.

Ahogy korábban már szó volt róla, egyik elnevezés sem szakkifejezés, mindkettő elég tág fogalom, és a leg rugalmasabb, manapság (is) közhasznú meghatározásuk szerint a művészfilm a művészi értékű film, a közönségfilm pedig a sokakat megszólító, illetve nagy közönségsikert arató film értelmében használatos.⁴ Ilyen módon az egyik az esztétikai, a másik a piaci siker emblémája – hozzáteve, hogy ez a kettő természetesen nem zárja ki egymást. A közönségfilm lehetséges kettős értelme, miszerint értelmezhetjük nagy közönségnek szánt, illetve nagy közönségsikert elérő alkotásként is, pontosan mutatja, hogy az alkotói szándék (sok embert megcélzó film), illetve a közönségfogadtatás (sok ember által meg nézett film) nem szükségszerűen vág egybe. Minden film nagy közönségnek készül, de csak a filmek töredékét nézik meg nagyon sokan. Figyelembe véve a szocializmus ideológiai premisszáit és az ezekből következő kultúrpolitikai céljait, a korszakban alapelvnek számított, hogy a művészet széles közönséghez kíván(jon) szólni, tehát sem a tömegekről, sem a pedagógiai, nevelő szándékról nem mondhat le. A művészfilmről és közönségfilmről folytatott vita tehát egyértelműen színre viszi a szocialista kultúrpolitika fő dilemmáit is, miközben konkrét, hatvanas évekbeli megjelenése és a következő évtizedekben tapasztalható kibontakozása messze nemcsak ideológiai okokkal, hanem kulturális, intézményi és filmtörténeti változások sorozatával magyarázható.

A művészfilm és a közönségfilm fogalma tehát a hatvanas években terjedt el a magyar filmes és kulturális újságírásban. Új elnevezésekre azért volt szükség, mert a magyar film a korszakban alapvetően átalakult,

3 Tanulságos, hogy az egyik első olyan írás, amely egyszerre és valamiféle kontrasztban használja a kommersz és a művészi fogalmakat, egy rövid és szarkasztikus cikkből származik, 1961-ből. Sas György a *Film, Színház, Muzsikában* reagált arra, hogy egy rádióriportban a Hunnia Stúdió egyik dramaturgia (a nevét nem árulja el, csak annyit ír, hogy „egyszemélyben filmrendező, filmesztéta és kritikus”) oktatta a hazai filmkritikusokat, akik állítólag túl magas követelményeket támasztanak a csak szórakoztatni akaró, magyar ifjúsági filmekkel szemben, bezzeg egy-egy művészi mélységű francia filmet nem elemeznek kellő alaposággal. Az írás a két fogalom, a címbe is foglalt „kommersz igény” és „sznob igény” kettőssége és egymás ellen való kijátszásával szemben kívánt felszólalni, úgy érvelve, hogy minden alkotást a saját műfajának megfelelő művészi követelmények mentén kell értékelni. Sas György: *Kommersz igény? Sznob igény? Film, Színház, Muzsika* (1961) no. 1. p. 4.

4 Most tehát szándékosan nem a filmtörténeti, kritikai szakirodalom definícióira, így a művészfilm intézményesüléséről és fogalmáról szóló terebélyes diskurzusra hivatkozom.

és ezeket a gyorsan zajló változásokat a szakma és a kritika régi-új terminusok használatával is jelezni, értelmezni kívánta. Az elnevezések körüli viták háttérben tehát a magyar filmkultúra és filmszakma hatvanas években lezajlott differenciálódása, nemzedéki, alkotói attitűdbeli és érdekcsoportok mentén való tagolódása állt. Intézményi szempontból a legfontosabb fejlemény a hatvanas évek elején a filmgyártás átszervezése, a Mafilm mint egységes filmgyár, illetve ezen belül a stúdiócsoportok létrehozása volt, amely nem pusztán az engedélyezés szempontjából jelentett komoly változást (a minisztérium helyett a stúdiócsoportok vezetőinek kezébe került a forgatás engedélyezésének joga), hanem azzal is, hogy a négy stúdiócsoport az elkülönülő alkotói profilkok megjelenítésére is lehetőséget teremtett.⁵ Ebben a kontextusban lett fontos a fiatal filmkészítő nemzedék pályára lépése is. A kultúrpolitika azt nem engedte, hogy a sokat emlegetett Máriássy-osztály tagjai (Szabó Istvánék nemzedéke) önálló stúdiócsoportban, közösen folytassák a főiskolán megkezdett munkát, a filmekről szóló diszkurzív térben azonban hangsúlyosan megjelent az új nemzedék új hangja – és a kérdés, hogy hogyan kellene elnevezni az általuk képviselt új filmkészítési attitűdöt.

A művészfilm és a közönségfilm elnevezések felbukkanásának, használatának és csoportképző-kijelölő értelmezéseinek szempontjából különösen fontos a *Filmkultúra* folyóirat 1965-ös kerekasztal-beszélgetése. A megújuló, korábban szűk szakmai kiadványként megjelenő, a hatvanas évek közepétől viszont már szélesebb körben terjesztett *Filmkultúra* 1965-től kezdve, Bíró Yvette főszerkesztése idején vált a korszak egyik meghatározó kulturális fórumává.⁶ A folyóirat első, 1965/1-es lapszámának nyitószövege Almási Miklós *Korszerű stílus – közéleti elkötelezettség* című tanulmánya volt, amely a rendezői stílusok elkülönülését nevezte meg a magyar

film legújabb, lényeges fejleményeként.⁷ Sőt Almási meglátása szerint immár két, markánsan elkülöníthető pólus köré csoportosíthatók ezek a filmkészítési változatok. Az egyik a cselekményes-dramatikus szerkesztésű, hagyományos filmépítkezést tovább gondoló és megújító filmek találhatók (*Pacsirta* [Ranódy László, 1965], *Angyalok földje* [Révész György, 1962], *Húsz óra* [Fábri Zoltán, 1965], *Párbeszéd* [Herskó János, 1963]), míg a másikon a „fiatal, gyakran kísérleti jellegű alkotások” (*Oldás és kötés* [Jancsó Miklós, 1963], *Sodrásban* [Gaál István, 1963], *Álmodozások kora* [Szabó István, 1964], *BBS-kisfilmek*). Almási szerint „[e]z a kétfajta stílusirányzat tehát szinte máról holnapra robbant be filmművészetünkbe, alig két esztendő alatt különült el egymástól, és mivel ilyen hevesen érkezett, rendkívül kiélezte a frontokat is: vitákban, alkotási elvekben egyaránt”.⁸ A fiatalok képviselte új stílus mögött szerinte a korszellem megváltozása és egy új attitűd áll: „ezek a filmek azt keresik, hogy milyen belső átalakulás megy végbe a mai emberben, milyen világnézeti és főként életérzésbeli átforgalmódást teremtett életünk.”⁹ Almási nagy hangsúlyt fektet arra, hogy miközben a pólus kifejezést használja, ne fordítsa egymás ellen az eltérő alkotói megoldásokat. Úgy fogalmaz, hogy ezek a pólusok egyazon probléma eltérő ábrázolási módjait mutatják fel: „a két pólus mindegyikén a mával folyik a művészi vita, a közéleti elkötelezettség két sajátos megfogalmazásával találkozunk mind a két sarkponton.”¹⁰ Almási hosszasan elemzi a fiatalok filmjeit, azok személyességét és az önmeghatározás fontosságát kiemelve, ám erős kritikát is megfogalmaz, elsősorban a direkt közéleti elkötelezettséget és a történelmi perspektívát hiányolja.

A pályára lépő új nemzedék filmjeinek értelmezése más szövegekben is nagy hangsúlyt kapott. A *Filmkultúra* első lapszámának második anyaga például egy Szabó Istvánnal az *Álmodozások* koráról folytatott beszélgetés

⁵ Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*. Doktori disszertáció. ELTE BTK Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Program, 2008.

⁶ A szerkesztőbizottság tagja volt még Hegedűs Zoltán filmkritikus, Gaál István és Kovács András rendező és Újhelyi Szilárd stúdióvezető, a Filmtudományi Intézet igazgatója. A *Filmkultúra* Bíró Yvette által vezetett korszakáról lásd a főszerkesztő visszaemlékezését: Bíró Yvette: *Ó, azok a szép napok!* In: Zalán Vince (ed.): *Filmkultúra, 1965–1973. Válogatás*. Budapest: Századvég, 1991.

⁷ Almási Miklós: *Korszerű stílus – közéleti elkötelezettség*. *Filmkultúra* (1965) no. 1. pp. 5–18.

⁸ *ibid.* p. 6.

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.* p. 9.

volt, amelyben többek között az Almási által is emlegetett kérdések is élesen felvetődtek.¹¹

A *Filmkultúra* második lapszámában azután egy újabb, nagyszabású kerekasztal-beszélgetés tárgyalta a „közönségfilm” problémáit Gyertyán Ervin és Hegedűs Zoltán kritikusok, illetve Herskó János, Kovács András és Keleti Márton rendezők, és Újhelyi Szilárd, a lapot kiadó Filmtudományi Intézet igazgatója részvételével.¹² A szövegben két dolog is igazán feltűnő. Az egyik, hogy a résztvevők között nincsenek ott a fiatal nemzedék képviselői, miközben a vita hangsúlyosan az ő filmjeikről is szól. A másik, hogy a „közönségfilm” kérdése inkább csak apropó, a vita középpontjában a filmek által elért társadalmi (közönség)hatás és az alkotói attitűdök különbsége áll. A vitavezető, Hegedűs Zoltán hosszú felvezetővel nyitja a beszélgetést, amelyben rögtön kitér arra, miért is került ez a homályos fogalom, mármint a „közönségfilm” idézőjelbe. Véleménye szerint ugyanis aki a közönségfilm kifejezést használja, az igazából mást akar mondani: a művészi igényektől mentes kommerszre gondol. Hegedűs ezután egy furcsa paradoxonnal azt taglalja, hogy a mai magyar filmgyártás bevallottan nem gyárt kommerszet, mégis évről évre akad jobb híján kommersznek nevezhető filmünk. A kommersz film(készítés) problémája után a felvezető egy másik problémás elnevezésre tér át: „Ezzel párhuzamosan az utóbbi években, főleg fiatal rendezőkből a hagyományos formahasználattal szemben kialakult egy modernebb irányzat, amely magát művészinek nevezte. Sajnos, ez a megjelölés is átment a köztudatba.”¹³ Hegedűs azt rója fel, hogy az általa kísérletezőnek, sőt avantgárdnak tartott alkotásokra nem lenne szabad a művészi kifejezést használni és összekeverni a kísérletezőt a művészivel, ugyanis az ily módon definiált, lényegében kisajátított művészibe nem fér bele például Fábri Zoltán, aki pedig (mindig is) művészi volt, noha nem modernista, még mielőtt a művészi kategóriát a kritika és a filmszakma feltalálta volna. Hegedűs hamis orientációról beszél, a fiatal rendezők modernista, intellektuális érdeklődését emeli ki, és azt tartja a legnagyobb problémának, hogy aki ma művészi filmről beszél,

az rájuk és csak rájuk gondol. Itt kerül a képbe újfent a közönség kérdése, illetve a közönség és a kritika (egy részének) szenvedélyes kiállása bizonyos irányzatok mellett. „Tény, hogy ez az új filmirányzat létrehozott már néhány kiváló értéket. Tény, hogy természeténél fogva bizonyos értelemben avantgarde szerepet vállal, és így nem támaszkodhat széles közönségrétegekre, viszont annál szenvedélyesebb és elfogultabb közönségre. Világos azonban, hogy a valóságos probléma eldöntésében nem lehet érv sem a közönség abszolút számfőlénye, sem kicsiny csoportok szenvedélyessége, sőt hangossága sem. Ehhez meg kell vizsgálni a számba vett közönségrétegek társadalmi fontosságát, funkcióját, jellegét, csak ez vezetne az értékprobléma megoldásához, mind a „művészi”, mind a „kommersz” kategóriában, és abban is, hogy az intellektuális filmirányzatnak milyen szükségességet, szerepet, lehetőséget tulajdonítsunk.”¹⁴

Ezt az alaphangot megtartva a vitában igen sok dicsérő szó esik *A tizedes meg a többiek*ről (Keleti Márton, 1965), amit a társadalmi és történelmi problémákat érvényesen és kritikusan tárgyaló, közönségsikert eredményező film példaként hoznak fel többen. A kerekasztal-beszélgetés tehát három irányzatot vagy alkotói attitűdöt különít el egymástól, és ezek megkülönböztetésének, illetve elnevezésének a problémája a vita egyik csomópontja. Ez a három filmcsoport a kísérletező-modern fiatal film, a hagyományosabb, drámai és társadalmi töltetű film és a közönségfilm. A hozzászólók leginkább abban értenek egyet, hogy a magyar filmekkel kapcsolatos legfőbb elvárás a társadalmi szerepvállalás és egyfajta nevelő vagy pedagógiai attitűd – ezért üdvös, ha ez megvan bizonyos népszerű filmekben (*A tizedes meg a többiek*), és probléma, ha eltűnik bizonyos kísérletező filmekből (itt hangsúlyosan nem nevesítenek filmeket, inkább csak általánosságban van szó a kortárs modern film pszichologizáló, intellektuális tendenciáiról).

A vitában tehát tulajdonképpen nemzedékek és alkotói attitűdök mentén differenciálódnak a pozíciók és különítődnek el egymástól csoportok. Markánsan megjelenik három, eltérő alkotói attitűdhez kapcsolható filmcsoport, de a közéleti elkötelezettség, illetve a közönség figyelembe-

11 „Tessék felébredni!” Magnetofonbeszélgetés Szabó Istvánnal. *Filmkultúra* (1965) no. 1. pp. 19–38.

12 Kielégíteni vagy nyugtalanítani. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmkultúra* (1965) no. 2. pp. 40–59.

13 *ibid.* p. 41.

14 *ibid.* p. 42.

vétele (a pedagógiai attitűd alatt általában ezt értik a hozzászólók) olyan határátlépő fogalmakként, illetve szemléletként jelennek meg, amelyek bármelyik csoport filmjeire jellemzők lehetnek – és ennyiben az elvárt és elfogadott értéket jeleníthetik meg.

A *Filmkultúra* következő lapszámaiban, illetve a filmszakma fórumain tovább folytatódott ez a vita. Lényeges, hogy 1965 őszén kerül első alkalommal sor a Magyar Játékfilmszemlére, a magyar filmkultúra reprezentatív eseményére, amelynek versenyfilmjei között mindhárom, a *Filmkultúra* kerekasztal-beszélgetésén megjelentetett irányzat filmje megtalálható volt, bár a legnagyobb hangsúly a középgeneráció alkotásainak jutott, a társadalmi zsűri nagydíját pedig a *Húsz óra* kapta. A magyar film irányzatait tárgyaló vita a következő időben főképp a fiatal és a középgeneráció filmjeinek megkülönböztetéséről szólt, és a vitában a nemzedéki különbségek szemléleti különbségekként értelmeződtek. Az akkori középgeneráció, az ötvenes évek elején végzett főiskolai nemzedék tagjai egy szimbolikus pillanatban, a főiskola elvégzésének tizenötödik évfordulója kapcsán emlékeztek vissza, illetve értelmezték helyüket a kortárs magyar filmben.¹⁵ Egybehangzón arról beszéltek, hogy számukra hamar jött a tűzkeresztség, azaz hirtelen és magas pozíciókban kerültek be a filmszakmába (Kovács András és Bacsó Péter az ötvenes évek elején a filmgyár nagy hatalmú Központi Dramaturgiájának vezetői voltak), és 1953 után mindannyian válságot éltek meg. Rendezői debütálásuk részben emiatt sokáig váratott magára. Erre az okra vezették vissza, hogy ők nem tudták nemzedékként megfogalmazni magukat és személyes élményeiket. Mind ezt pedig a hatvanas évek fiatal nemzedékével szemben fogalmazták meg. Makk Károly azt hangsúlyozta, hogy „*ma már az én-film a divat*”. Nádaszy László szerint ők azért nem lettek, lehettek nemzedék, mert „*nekünk állami feladatot kellett vállalnunk*”. Az ötvenes évek nemzedéke ekkori

öndefiníciójuk szerint nem is gondolkodott életműben és életműépítésben. Ezt először (Fehér Imre szerint) Gaál István tette meg, illetve Máriássy filmjeiben fedezte fel először az egyéni hangot a kritika. A nemzedékek közötti eltérés politikai szerepvállalás mentén történő elkülönítése legmarkánsabban Kovács András hozzászólásában jelent meg. Ő azt hangsúlyozta, hogy pályakezdésük éveit, jóllehet befolyásos, hatalmi pozícióban, mégis „anonimitásban” töltötték. Nem én-filmekkel, nem szerzői munkákkal kezdték a pályájukat. Nagyon sok filmbe bedolgoztak, de a nevük olykor nincs is feltüntetve a főcímen. A szerepük tehát nincs megfelelően értékelve, illetve nem voltak olyan lehetőségeik, mint a mostani fiataloknak. Ebből a pozíciókülönbségből kiindulva határozta meg Kovács a két nemzedék filmjeinek különbségeit. Véleménye szerint a hatvanas évek fiatal filmesei „önérdekű” filmeket készítenek „közérdekű” témák helyett. „*Sokszor az a benyomásom, hogy ez a fiatal művész-nemzedék nem is próbálja feltenni az alapvető társadalmi kérdéseket.*”¹⁶ A két nemzedék eltérő tapasztalata, háttere és szemléletmódja révén előálló eltérések a következő években a szerzői és a cselekvő film kategóriái segítségével fogalmazódtak meg. A „cselekvő film” elnevezés első felbukkanásának pontos ideje bizonytalan, ám több elemző is egyértelműen Kovács Andrást nevezi meg névadóként.¹⁷ Feltételezhető, hogy az elnevezés valamilyen nyilvános filmes eseményen, nagy valószínűséggel valamelyik játékfilmszemle vitáján került elő. Mindenesetre 1968-ra, az új magyar film kanonizálódásának csúcsvégre ez a kategória már széles körben használatos volt a filmes vitákban.

1968-ban ugyanis két fontos esemény is hangsúlyosan megjelenítette a társadalmi elkötelezettségű magyar film nagy menetelését – vagy ahogy ettől kezdve egyre gyakrabban emlegették (főképp, miután nem sokkal később, a hatvanas évek végétől már a leáldozását érezte a kritika és a szakma), a magyar film „aranykorát”.¹⁸ Az egyik esemény a

15 Létay Vera: „A mi nemzedékünk.” Tizenöt éve végeztek a filmfőiskola első diplomásai. *Filmkultúra* (1966) no. 1. pp. 40–58. Szövegem ezen részében felhasználtam doktori disszertációm vonatkozó néhány bekezdését. Varga Balázs: *Filmirányirányítás, gyártás-történet és politika Magyarországon 1957–1963*.

16 Létay: „A mi nemzedékünk.” p. 53.

17 Huszár Tibor: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet. *Filmkultúra* (1968) no. 4. pp. 12–15. Hasonlóképp Kovács névadó szerepét emeli ki Nemes Károly is a korszakról írott filmtörténeti összefoglalásában, az 1968-as Magyar Játékfilmszemlélet megadva forrásnak. Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1968 és 1972 között*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1979. p. 183.

18 Az „aranykor”-diskurzusról részletesen ír Kovács András Bálint kézirat: *Aranykor: a hatvanas évek filmes kánonja*. Kovács szövege

nemzetközi filmkritikusok szövetségének (FIPRESCI) Budapesten tartott ülése volt, amelynek témája az új magyar film volt, különös tekintettel annak társadalmi, politikai aktivitására.¹⁹ Az előző évek komoly fesztiváldíjai után ez egy újabb nemzetközi kritikai kanonizációs gesztus volt. A másik fontos történés pedig a magyar kritikusok által összeállított „Budapesti 12” – az államosítást követő húsz év legjobb magyar filmjeinek listája volt.²⁰ Tanulságos, hogy ezen a listán a hatvanas évek magyar filmjei közül három „fiatal filmes” szerzői alkotása szerepelt (Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1965; Gaál István: *Sodrásban*; Szabó István: *Apa*, 1966) Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* (1965) és Keleti Márton *A tizedes meg a többiek* című filmje mellett. A korábbi években oly sokat emlegetett cselekvő filmek (Kovács András: *Nehéz emberek*, 1964; *Falak*, 1967) azonban nem. Kovács Andrásról a *Hideg napok* (1966) került a válogatásba. Fábri (egyedülként két filmmel) a *Hannibál tanár úrral* (1955) és a *Körhintával* (1956) szerepelt a listán – a pár évvel korábban oly sokat méltatott és díjazott *Húsz óra* tehát kimaradt.²¹

A hatvanas évek legvége azonban nem is csak a szerzői és a cselekvő film közötti különbségtétel miatt fontos (ezek a határok az évtizedfordulóra részben elmosódtak, a hatvanas évek első felében pályára lépő nemzedék ekkorra egyértelműen beérkezett), hanem a magyar film társadalmi szerepéről folytatott viták miatt is. Ebben az összefüggésben pedig a nézőknek, a nézőszámoknak, a minőségi és nevelő szándékú szórakoztatásnak a kérdései lesznek lényegesek. Ez az a kontextus, amelyben a művészfilm-közönségfilm vita látványosan megjelenik a szakma és a nyilvánosság színterein.

Lehet-e mindenkire szólni?

A hatvanas évek közepe a társadalmi elkötelezettségű, újító magyar film nagy korszakaként jelent meg már a kortársi diskurzusban is. A Magyar Játékfilmszemle díjai és a filmszakmai összefüggések ezeket a filmeket helyezték a középpontba. A viták azonban ekkor még elsősorban nem művészfilm és közönségfilm kettősségéről szóltak, hanem az új magyar film újdonságát emelték ki a társadalmi, reformista aktivitásban megragadva azt. A *Filmkultúra* 1965-ös első lapszámai kapcsán arról is szó volt, hogy a szórakoztató filmeknek, vígjátékoknak is volt esélyük bekerülni a kánonba, de ennek az volt a feltétele, hogy a társadalmi relevanciájuk meglegyen. És miközben a hatvanas évek közepén még nem volt kifejezetten explicit a művészfilm és közönségfilm vita, egyes alkotások kapcsán már erős állítások fogalmazódtak meg. Az újonnan formálódó kánonba be nem kerülő, hatalmas sikerű alkotások között a legfontosabbak Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációi voltak. Már a *Filmkultúra* kerekasztalán elhangzott pár kritikai észrevétel *A kőszívű ember fiai* (Várkonyi Zoltán, 1965) romantizáló szemléletével kapcsolatban. Kifejtettebb formában, a magyar film társadalmi, nevelő küldetése kapcsán azonban a témát Almási Miklós tárgyalta két évvel később, a *Kritika* című lapban megjelent esszéjében.²² Az 1967-es szöveg nem *A kőszívű ember fiai*, hanem a következő Várkonyi–Jókai filmpár, a kétrészes filmként egyszerre bemutatott *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* (1966) kapcsán foglalt el erős kritikai pozíciót. A szöveg címe 4.332.325 – ez volt a filmek aktuális nézőszáma, amely a korban kiugrónak számított, és mivel a két film műsoron volt még, folyamatosan emelkedett.²³ A gigantikus nézőszám pedig megemelte magukat a filmeket is: „az *Egy magyar nábob*

ugyanannak a magyar film társadalomtörténetét vizsgáló kollektív kutatásnak a keretében készült, mint a jelen tanulmány.

19 *Visszhang. A FIPRESCI-kollokvium anyagából „A fiatal magyar filmművészet” vitája*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1970.

20 A magyar filmtörténeti toplistákról és kanonizációs szerepükről bővebben írtam a *Metropolis* magyar filmkánonnal foglalkozó összeállításában. Varga Balázs: *Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései*. *Metropolis* (2009) no. 3. pp. 32–44.

21 Idézett tanulmányában Kovács András Bálint többek között a Budapesti 12 lista alapján is állítja, hogy a hatvanas évekbeli magyar film aranykoráról szóló diskurzusban több réteg is megtalálható, mégpedig a szerzői filmek, a minőségi és népszerű közönségfilmek és a cselekvő filmek kánonja. Kovács András Bálint: *Aranykor: a hatvanas évek filmes kánonja*.

22 Almási Miklós: 4.332.325. *Kritika* (1967) no. 10. pp. 33–36.

23 A magyar filmekről szóló nézőszám adatok bizonytalanságának a jele, hogy a ma elérhető statisztikák szerint a két filmre hozzávetőleg három és fél millióan vettek jegyet.

– Kárpáthy Zoltán komplexusa nem film már, hanem egy jelenség, egy új szociológiai-művészeti fenomén, melyet ezúttal hadd vizsgáljunk a szabályos filmkritikától idegen módszerekkel.²⁴ Almási tézise szerint a Várkonyi-filmek a Jókai-regények továbbbélő „hamis tudati” alakzatait, romantikus-szентimentális fordulatait tökéletesen viszik színre – és neki éppen ez volt a baja a filmekkel. Várkonyi ugyanis „[a]nnak a késői szentimentalizmusnak realizálója lett, melynek forrása és ihletője Jókai volt, melyet azonban a magyar fejlődés társadalmi útja épített tovább magának”.²⁵ Azt hiányolja, hogy a filmek nem billentik meg, nem kérdőjelezik meg, nem formálják át ezt az általa romantikusnak és szentimentálisnak nevezett mítoszt. Még érdekesebb a következő kérdése, amely arra vonatkozik, hogy vajon mennyire korszerű Magyarországon ötmillió nézőt megcélzó és telibe találó filmet készíteni? Véleménye szerint ugyanis a hatvanas évekre a közönség differenciálódása megkerülhetetlen (és üdvözlendő) sajátosság – amit a progresszív magyar filmek bizonyítanak is. Ugyanis nemcsak a színvonalas szórakoztató magyar filmek nézőszáma nőtt meg, hanem a művészi filmeké is (itt Almási a Szegénylegények egymilliót meghaladó nézőszámát említi).

Almási szerint tehát: „ma már valahogy lehetetlenné vált »a« néző számára filmet csinálni, hogy elérkeztünk a közönség egészséges differenciálódásának korszakához, melyben már jócskán szétválk a magasabb művészi igényeket tápláló, filmkultúrában, művészi-közéleti igényben fejlettebb nézőréteg és a »csak movizni« szerető publikum. E kétféle igény és kétféle filmtípus szétválása ma már történelmi tény, melyre nekünk éppúgy rá kellett ébrednünk, mint olasz, francia vagy cseh és lengyel kollégáinknak. S e kétféle igény egyesítésére csak közvetett eszközökkel, a néző »bekezdésének» taktikájával lehet eredmény reményében törekedni. A ma feladata nem abban áll tehát, hogy újra összeillesszük a szétartó vonalakat, hanem abban, hogy egyre nagyobb vonzerőt tudjon nyújtani a művészileg magasabb értékűnek, hogy

»csobogásaival« át tudja vezetni a kalandot-szórakozást keresők egy részét a magasabb osztályba, anélkül, hogy a két alapkategória önálló fejlődési lehetőségeit tagadná.”²⁶ Almási kritikája végső soron az a Várkonyi-filmekkel szemben, hogy azok azt a látszatot keltik a nézőben, hogy „már meg is tették azt a nagy utat, mely a szórakoztató filmtípus élvezetétől a valóban nívós művészi alkotások megemésztéséig és élvezetéig vezet. A néző úgy érezheti – e film sugalmazásai hatására –, hogy végre megérkezett a »nagy művészethez«, és minden, ami ezen túlmutató erőfeszítést, gondolati munkát, érzelmi kinlódást kíván tőle, az már sznob nyavalygás, vagy éppen a modern művészet érthetlenségének következménye”.²⁷ Tehát a Jókai-filmektől szerinte nem vezet út a Hideg napok vagy a Tízezer nap felé.

Mindezen túl Almási cikke a zárlatban a probléma közvetlen politikai és gazdasági aktualitására is kitér. A kultúrára és így a filmre is kiterjedő új gazdasági mechanizmus közeledtével ugyanis „egyre többször tér vissza a közönséggel való egyszerűbb »kibékülés« követelménye, a differenciáltabb nézőtérről való lemondás vágya, a bonyolultabb művészi stratégiát igénylő »közönségnevelés« megkérdőjelezése.”²⁸ Itt válnak láthatóvá azok az intézményi és gazdasági faktorok és kultúrpolitikai elvek, amelyek a művészfilm-közönségfilm vitát a hatvanas-hetvenes évek fordulóján (és feltételezésem szerint az utána következő évtizedekben is) meghatározták.

A közönség nevében

A magyar gazdasági reform filmes kontextusának bemutatása előtt érdemes felvillantani egy rövid szövegpárba, ami azt mutatja, hogy a művészi-társadalmi érvek mellett miképp volt jelen már a hatvanas évek közepén a magyar filmkultúrában a „technokrata” attitűd.²⁹ Sas György a Film, Színház, Muzsika egyik 1965-ös számában Barna Tamással, a Mafilm főmérnökével készített interjút.³⁰

24 Almási: 4.332.325. p. 33.

25 ibid. p. 34.

26 ibid. p. 35.

27 ibid.

28 ibid.

29 A szót azért helyezem idézőjelek közé, mert nyilvánvalóan anakronisztikus a jelző. Jelen elemzésben most maga az attitűd, a gazdasági eredmény és annak társadalmi haszna az érdekes.

30 Sas György: Ha az igény sokszoros lesz... „Utópisztikus” beszélgetés a filmgyár főmérnökével. Film, Színház, Muzsika (1965)

A már címében is utópisztikusnak nevezett beszélgetésben a technikai fejlődés hatásáról és a filmkultúra átalakulásáról esett szó. A főmérnök álomnak nevezte, hogy a korszerűtlen műtermek helyett végre egy új filmgyár épüljön, ennek apropóján azonban igen markáns álláspontot fogalmazott meg a népszerű filmkultúrával kapcsolatban. Érdeemes ezt az érvelést hosszabban is idézni.

„Mostanában, ha el is ismerik, meglehetősen lebecsülik a kommerszfilm-termés létjogosultságát. De mi az egyik legfontosabb törekvésünk a szocialista termelésben? Hogy a termelékenység növekedjék. Ez, véleményem szerint, általában elsősorban nem a fizikai, hanem a szellemi munka, a figyelem intenzitásának növelését fogja követelni társadalmi méretekben. Az automatizálás, a kibernetika például szellemileg, pszichikailag nagyobb, fárasztóbb igénybevételt feltételez. Nagyobb szellemi kikapcsolódásra lesz tehát szükség munka után, gondtalan, »lazító« pihenésre. Ezt nagyrésztben a televízióknak és a filmnek kell biztosítania. Az úgynevezett kommerszfrontnak tehát szükségszerűen előre kell tornie. Jó erre már most gondolni. A szórakoztató, vidám, kalandos, bűnügyi tv-filmek egész sorozatát kell előállítanunk gondosan megtervezett és programozott – ne féljünk a szótól – nagyipari módszerekkel. Jóval több folytatásos tv-filmre lesz szükség; a nyugati stúdiókban az ilyeneket már tömegével gyártják. Számitanunk kell azonban arra, hogy világnézeti, erkölcsi, lélektani okokból ezek java részét mi nem vehetjük át, nem vetíthetjük. Az NDK televíziója már ráállt erre a műfajra, eddigi eredményeit a magyar közönség is ismeri. A legnagyobb siker »A lelkiismeret lázadása« volt. Hazai termés nélkül ezt az igényt mi sem tudjuk kielégíteni, ha csakugyan a mi mai tartalmi és művészi igényeinket vesszük alapul. Az ilyen filmeknek elsősorban szórakoztató, de természetesen nevelő értékűeknek is kell lenniük; nem közömbös a mondanivalójuk, írók, rendezők, színészek kellene, akik jól ki tudják szolgálni ezt a műfajt, mesterségbeli tudás is elengedhetetlen. Tehát nemcsak technikai, hanem – hadd mondjam így – káderfeladataink is vannak, hogy a feltételeket biztosítsuk.

– Ez a koncepció feltétlenül vitákat fog kiváltani a művészek és az igaz művészetet joggal féltő közönség körében. Kíváncsi is a vita, hiszen nekünk is vannak fenntartásaink. Mert ha mennyiségileg a kommersz fog uralkodni, nem szorule háttérbe legjobb rendezőink, művészeink munkája és törekvése? Az ismertetett tendencia nem törle meg a rangos, értékes, szellemileg mégiscsak magasabb fokú társadalmi igényeket kielégítő filmművészetünk irányába tett fáradozásainkat?

– Természetesen a magasabb igényű művészetnek nemcsak megmarad, de növekedni fog a helye a jövőben is.”³¹

A kulcsfogalom itt a „lazító pihenés”, ami látványosan eltér a két évvel később született Almási-esszében megfogalmazott „felemelő és nevelő szórakozás” koncepciójától. Az interjúra érkezett egy gyors riposzt Hámos György kritikustól a Népszabadságban, melyben egyfelől a közönség nevében kikéri magának, hogy (szerinte) az interjú gyenge felfogóképességűnek, az új dolgok megértésére képtelennek nevezi a mozinézők tömegeit, majd művészfilm és kommersz film sematikus megkülönböztetését elutasította és tiszta fikciónak nevezte.³² Maga ez a replika is tanulságos, de még inkább érdekes a főmérnöki felvetés arról, hogy milyen magyar filmekre van szükség, és azoknak milyen funkciójuk van a társadalomban (a munkaerő újratemlése szempontjából). A nézők feltételezett érdeke és szüksége – ez a téma a hatvanas évek filmes diskurzusának és reformvitáinak kulcsponjtja. A társadalmi aktivitás helyett a filmek és a közönség viszonyára fókuszáló érvelés bemutatására a Társadalmi Szemléből, a párt elméleti és politikai folyóiratából választottam egy 1968-as tanulmányt. Ebben Rényi Péter, a Népszabadság kritikus, a korszak sajtóvitáinak agilis és zárszószertzőként a végső, ideológiailag orientáló véleményt megfogalmazó szereplője foglalta össze nézeteit a magyar filmekről, és ebben az összefüggésben tért ki hosszabban a magyar film és a közönség viszonyának kérdésére.³³

Rényi elemzésének kiindulópontjaként két álláspontot azonosít, amelyekkel azután vitába száll. Az első nézet,

no. 1. p. 12.

31 *ibid.* p. 12.

32 Hámos György: Hová lett az ősi virtus? *Népszabadság* (1965. január 23.) p. 8.

33 Rényi tanulmánya, ahogy a címe is mutatja, lezárta a folyóiratban már egy éve zajló vitát a magyar filmek irányzatairól, politikai és társadalmi kérdéseiről. Ezen a zárszón belül is hangsúlyos, hogy a szöveg végén kerül elő új témaként vagy új összefüggésként a magyar film és a közönség kérdése. A tanulmány utolsó alfejezetének a címe egyébként: *A fejlődés feltétele: a jó, színvonalas közönség-film.* Rényi Péter: A filmkritikusok vitájától a filmek vitájáig (Zárszó ürügyén). *Társadalmi Szemle* (1968) no. 5. pp. 71–85.

kiindulópontját tekintve, lényegében ugyanaz, mint Almási Miklósé: véget ért a mindenki egységes filmművészetének kora. A film, akár a többi művészet, rohamosan differenciálódik, mindennek következtében élesen különböző nézői csoportok és rétegek jelennek meg. Csakhogy Rényi itt kritikus kommentként hozzát teszi, ezen álláspont szerint tehát hagyni kell minden közönségrétegnek, hogy a maga tetszése szerinti filmet fogyassza. A másik, kiemelt attitűdként pedig azt az álláspontot jeleníti meg, amely a magyar filmek csökkenő nézőszámától elrettenve meg akar szabadulni azoktól a filmekről, amelyekre csak kevesen kíváncsiak. Az erősen sarkítva megjelenített két álláspontot kritizálva Rényi elutasítja az igények lezárlását, és célként azt nevezi meg, hogy megtörténjen *„a tömegek műveltségének és kulturális-esztétikai igényeinek felemelése az intelligencia szintjére”*.³⁴ Az érdekes rész itt következik, ugyanis Rényi (akárha Almási szövegével vitatkozna) így folytatja: *„[n]incs egészen igazuk azoknak az »önvigasztaló« nézeteknek sem, miszerint maholnap értékes művészfilmekkel visszahódítjuk az embereket, és nincs messze az az idő, amikor a Hideg napok vagy a Hűz óra ugyanazt a közönséget fogja vonzani, mint az Egy magyar nábob vagy a Mici néni két élete. Mondani sem kell, hogy ez már azért is képtelenség, mert a szórakoztató filmek közönségének óriási része (nagyobb rész, mint korábban) ma fiatalokból rekrutálódik. Ennek a serdülő nézőseregnek az ízlését pl. filozofikus igényű művek szintjére emelni kilátástalan vállalkozás volna, de nem is kívánatos. Ki kívánja, hogy ifjúságunk koravén legyen?”*³⁵

Rényi tehát szövegében a nézők feltételezhető érdeklődésére és igényére apellálva, azt a kultúrpolitika bölcsességével kombinálva nem a társadalmi cselekvőképességgel bíró magyar filmeket (a hatvanas évek közepének és második felének nagy paradigmáját), hanem a jó, színvonalas közönségfilmet emeli a középpontba. Azt hangsúlyozza, a szocialista kultúrpolitika nem kommersz, tehát nem kell a profitot hajszolnia és a legalsóbb igényeket kielégítenie. Sőt, sok lehetőség van arra, hogy *„megnemesítsük a műfaja-*

it”. A filmeseket és a kritikusokat azért kárhóztatja, mert azok csak az intellektuális film új lehetőségeit keresik, és *„az a különös szerencsénk, hogy a közönségfilmből is csinálhatunk valami újat és remeket – alig mozdítja meg filmgyártásunk képzetét. (Kevés, igen kevés kivételtől eltekintve, a filmkritikáét sem!)”*³⁶

Rényi szövege az új prioritásokat teszi egyértelművé: most már nem a társadalmi szerepvállalásra jelentkező művészfilmek, hanem a népszerű műfajok élvezik a kultúrpolitika kitüntetett figyelmét. *„Hisz nincs és nem lehet olyan szocialista filmművészet, amely háttat fordít a tömegeknek, nincs és nem lehet olyan szocialista filmpolitika, amely asszisztál ehhez. Olyan kardinális tétele ez művelődési politikánknak, amelyben nem lehet kompromisszumokat kötni.”*³⁷

A közönség igényének a felismerése és támogatása, a nézőktől elidegenült művészfilmek kritikája – ezek az évtizedforduló és a hetvenes évek első fele magyar filmes vitáinak vezető kérdései. Talán elégséges, ha mindezek megerősítésére Aczél Györgynek két évvel később az MSZMP kongresszusán elmondott beszédéből másolok még be pár mondatot: *„A munka növekvő körülményei, a számtalan új jelenség előtt álló, felelősséggel dolgozó ember természetes igénye a feszültséget oldó szórakozás. Csakhogy a jókedvre, pihenésre, kikapcsolódásra váró emberek nem létezten, ostoba és hazug szemléletet terjesztő selejtre várnak. Ha volna is ilyen igény, azt nem kell, nem szabad kielégíteni. [...] Ízlésnevelő, szellemes, játékos, örömet és vidámságot adó szórakozásra van szükségünk.”*³⁸

A reform sodrában

A hatvanas évek végén a magyar film szerepéről, a politikai, társadalmi aktivitásáról és a közönség (feltételezett) igényéről folytatott viták háttérben a társadalmi átalakulás, illetve a társadalmi és gazdasági reform programja állt. Az új gazdasági mechanizmusként 1966-ban meghirdetett, majd 1968-ban életbe léptetett gazdasági reformnak

34 ibid. p. 83.

35 ibid.

36 ibid. p. 84.

37 ibid. p. 85.

38 Aczél szövegét Takács Róbertnek a korszak változó kultúrpolitikai prioritásait elemző esszéből idézem. Takács Róbert: A magyar kultúra nyitottsága az 1970-es években. *Múltunk* (2016) no. 4. pp. 24–56. id. h. p. 40.

igen bőséges a szakirodalma, de a reform kulturális területet érintő hatásairól és koncepcióiról is számos elemzés született.³⁹ Kalmár Melinda tanulmánya azt hangsúlyozza, hogy a kultúra területére és intézményrendszerére, annak működtetésére is kiterjedő gazdasági reformot alapvetően a kényszer szülte, és jóllehet a cél nem feltétlenül fundamentális, mélyreható változások elérése volt, az átalakításoknak mégis igen komoly következményei lettek. „*Ha mégly következetlenek is voltak a reformok, mégsem csak a gazdasági struktúrát formálták át, hanem az öntevékenység-ről, a társadalmi aktivitásról, s közvetve a demokratikus lehetőségekről alkotott nézeteket is.*”⁴⁰ Kalmár értelmezésében a reform célja az volt, hogy csökkentse a rendszer fenntartásának jelentős anyagi és technikai (bürokrácia, igazgatás) terheit, és növelje a gazdasági, intézményi szereplők önállóságát, érdekeltté tegye őket a hatékonyság növelésében. Kalmár részletesen bemutatja, hogy a hatvanas évek második felében az elitizmus helyett az oktatás és a közművelődés felértékelődésével hogyan változott, miképp bővült ki a kultúra fogalma is. Jelen tanulmány szempontjából a legfontosabb fejlemény mégis a szocialista tömegkultúra átalakuló fogalma: „*a hatvanas évek reformjait kísérő ideológiai fellazulásban szemük előtt egy olyan sajátos, szabályozható kultúra víziója lebegett, amely félig piaci, de nem nyugati típusú, alapvetően modern, de még a szocializmusnak elkötelezett. S mindextz egyfelől az elitkultúra korlátozásával, másfelől a hazai közönség ízlésének átformálása révén széles körben – minőségi szocialista tömegkultúraként – még el is lehessen fogadtatni.*”⁴¹ A magyar filmről folytatott viták, illetve a magyar filmgyártás és forgalmazás átszervezése és régi-új trendjei elég pontosan mutatták, hogy az új szocialista tömegkultúra nagyszabású projektje majdhogynem lehetetlenre törő vállalkozás.

A gazdaságosság szempontját a szocialista tervgazdaság körülményei és a szocialista kultúrpolitika elvei között érvényesíteni kívánó reform számos intézményi és

szabályozási változtatást hozott. A magyar filmgyártásban a reform előszeleként értékelhető a magyar filmek finanszírozási rendjének 1966-os átalakítása. Ennek jegyében a Mafilm és a stúdiók által korábban rendszeresen megkapott közvetlen támogatás rendjét megváltoztatták, és a minisztérium pusztán a filmek költségvetésének egy részét állta automatikusan – a többi a két forgalmazó vállalat, a hazai forgalmazás tekintetében monopolhelyzetben lévő Mokép, illetve a magyar filmek külföldi szereplését és értékesítését intéző Hungarofilm vállalat tudta biztosítani.⁴² Ilyen értelemben tehát a forgalmazás szempontjait próbálták érvényesíteni a filmgyártásban (azok a filmek kapjanak az alapon kívüli vagy átlagon felüli támogatást, melyekre feltételezhető hazai és külföldi érdeklődés van). A vigjátékok és szatírák, szórakoztató filmek számának hatvanas évek legvégén tapasztalható felfutása többek között ennek a változásnak is betudható.

Egy következő lépésben, 1968-ban a teljes magyar filmes intézményrendszert átszervezték, és létrejött az egész magyar filmes szakmát átfogó, központi szerv, a Filmtröszt, hogy a gazdaságosság szempontjai ezáltal még jobban érvényesüljenek. A gazdaságosság szempontjai motíválták azt is, hogy az évtizedfordulón a forgalmazásban a korábbinál nagyobb szerepet kaptak a szélesebb közönség érdeklő hazai és külföldi (elsősorban nyugati) filmek.⁴³

A kulturális területen is érvényesülő gazdasági reform tehát a népszerű műfajokat hozta lépéselőnybe. A magyar filmek szempontjából mindez azért is volt különösen lényeges, mert a kádári szocializmus gazdasági-politikai átalakulása mellett még egy perdöntő változás is történt a hatvanas években: a televízió rohamos elterjedésével (és ezzel párhuzamosan a kultúrafogyasztási szokások átalakulásával) a korábban a szórakoztatásban kitüntetett szereppel bíró magyar filmek vonzereje is csökkent. A magyar moziérettörténet csúcspontját jelentő 1960-as évben 140 millió mozijegyet adtak el, 1970-ben már csak 70 milliót.⁴⁴

39 Berend T. Iván: *A magyar gazdasági reform útja*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1988. Kornai János: *A szocialista rendszer. Kritikai politikai gazdaságtan*. Budapest: HVG Kiadói Rt. 1993.

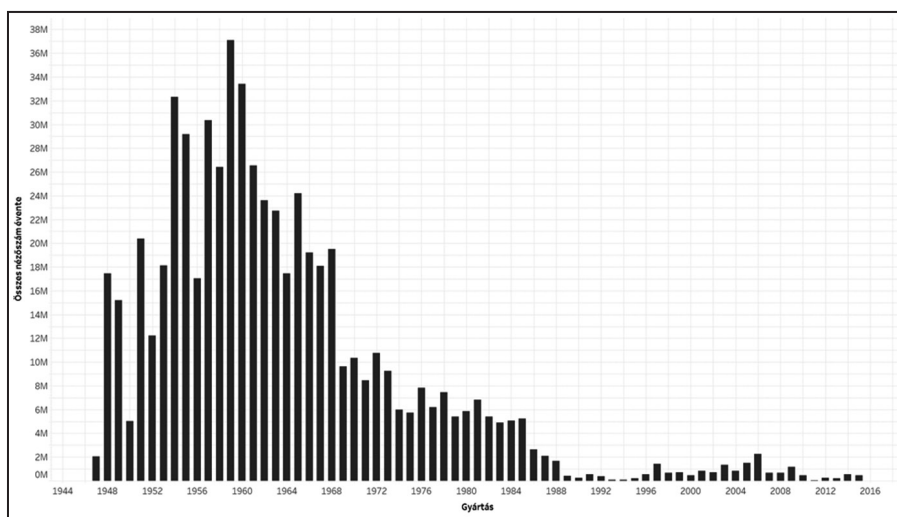
40 Kalmár Melinda: Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973. In.: Rainer M. János (ed.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 161–197. id. h. p. 161.

41 *ibid.* p. 191.

42 Langer István: *Mafilm Krónika 1948–1987*. Kézirat. Budapest, 1988.

43 Takács Róbert: A kultúra reformja – a reform kultúrája. *Eszmélet* (2015 őszi) no. 107. pp. 137–153.

44 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Budapest: Mokép, 1987.



1. ábra
A magyar filmek éves összesített nézőszáma⁴⁵

Ezen belül a magyar filmek nézőszáma még erősebben csökkent, az 1960-as 35 millióról a hetvenes évek elejére bő tízmillióra. Ahogy az alábbi grafikon is mutatja (1. ábra), a magyar filmek éves összesített nézőszáma igazán a hatvanas évek legvégén zuhant le. (Ezt követően a hetvenes években, egészen a nyolcvanas évek közepéig már jóval visszafogottabb volt a visszaesés.) (1. ábra)

Ha azt nézzük meg, hogy mikor tűntek el a kiugró sikerű magyar filmek, akkor is hasonló képet kapunk. A hatvanas évek második felében, a korábban már említett Jókai-adaptációk voltak az utolsók, amelyek ötmillió néző felett teljesítettek, majd a hetvenes évek elejétől, nem függetlenül a magyar szórakoztató filmes nagy generáció (Keleti Márton, Gertler Viktor, Bán Frigyes) eltűnésétől, már a kétmillió csúcsnézőszámok is eltűntek.⁴⁶ (2. ábra)

Az önállóság védelmében

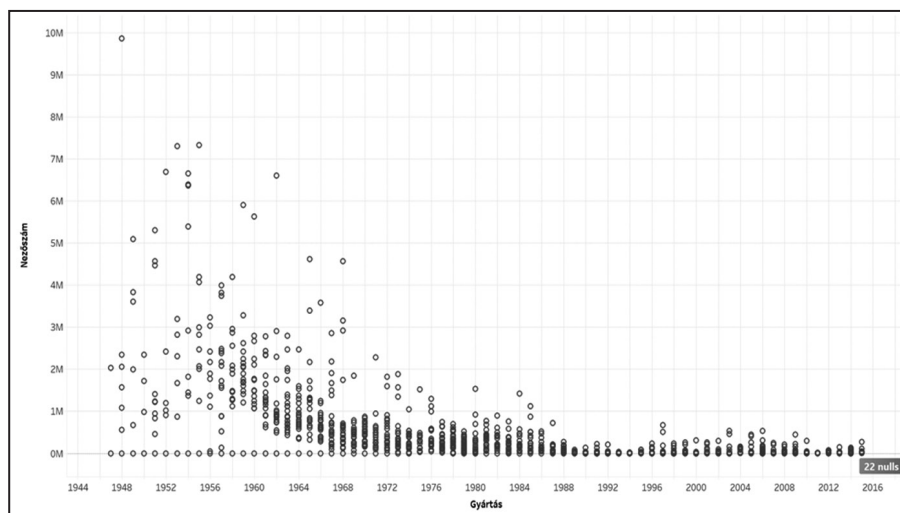
Ha a művészfilm-közönségfilm vita fellángolásának időpontját és összetevőit keressük, a hatvanas-hetvenes évek fordulójának változásaira kell tehát figyelni. Ebben az időszakban ért össze több, egymással nem is közvetlenül összefüggő változás. A hatvanas évek társadalmi reformizmusa és a konsolidáció politikájának támogatását élvező új magyar film részben elveszítette politikai hátszelét. A gazdasági reform a filmgyártásban is a nyereségérdeklenség új szempontjait erősítette. A televízió megjelenésével a magyar mozik nézőszáma rohamosan visszaesett. A szórakoztató filmes nagy generáció eltűnésével, illetve a részben általuk, részben az ötvenes években pályára lépett nemzedék (Várkonyi) által készített látványos és közönségvonzó műfajfilmek eltűnésével⁴⁸ majd minden elemében

45 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*.

46 A hetvenes évek elejének legsikeresebb filmjei a *Csárdáskirálynő* (2,2 millió néző), a *Bob herceg* (1,8 millió néző), a *Lila ákác* (1,6 millió néző), a *Csinom Palkó* (1,9 millió néző), a *Törökfejes kopja* (1,3 millió néző) és a *Hét tonna dollár* (1,6 millió néző). Három operettfilm, amelyből kettő Keleti Mártonhoz köthető, és a pályáját még a második világháború előtt kezdő szórakoztató filmes nemzedék hatványdalának tekinthető, Székely István ön-remake alkotása és egy vígjáték, a korszak vezető komikusával, Kabos Lászlóval a főszerepben. (Ugyancsak a Hintsch György–Kabos László rendező-komikus páros hoz köztudottan 1968-ból az utolsó olyan magyar film, amelyet még több mint hárommillióan néztek meg. Ez volt *A veréb is madár*.) Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*.

47 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*.

48 A látványos irodalmi adaptáció és a kosztümös sorozat (a bűnügyi és kalandfilmekkel, sorozatokkal együtt) a hetvenes években a televízió vezető népszerű, szórakoztató műfajai lettek.



2. ábra

A magyar filmek nézőszámai⁴⁷

átalakult a magyar filmes színtér. A magyar filmkritikának és a társadalmi szerepvállalás iránt elkötelezett filmkészítőknek ezen a radikálisan átalakuló színtéren kellett (volna) pozicionálnia magát.

Az új kihívásokra adott egyik reakció a társadalmi szerepvállalásra építő filmkészítés újralegitimálása volt. Nem véletlen, hogy éppen 1968-ban jelent meg a *Filmkultúra*-ban egy interjú Lukács Györggyel az új magyar filmek társadalmi szerepéről, melynek már maga a címe is összefoglalja a lényegét: „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van”.⁴⁹ A beszélgetésben Lukács hangsúlyosan kiállt az általa megtekintett magyar filmek mellett, és marxista történeti és politikai-ideológiai kontextusban helyezte el őket, végül a jelen és a múlt problémáival szembeesítő, bátor és kritikus magyar filmek készítését nevezte meg a magyar filmművészet legfontosabb feladatának.

Ennek az újralegitimáló diskurzusnak volt része a szociológus, Huszár Tibor tanulmánya is, amely a *Filmkultúra*-ra következő lapszámában jelent meg. Nem véletlen, hogy

ez a szöveg is már címében jelezte a tézisé: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet.⁵⁰

Huszár tanulmánya a *Filmkultúra*-nak az 1968-as pécsi játékfilmszemlének szentelt összeállításában jelent meg. A szemlén is a magyar film helyzete, a közönséggel való kapcsolata, illetve a filmgyártás átszervezése volt a kiemelt kérdés. A *Filmkultúra* összeállításának nyitószövege Gyertyán Ervin kritikus tanulmánya volt, amely szintúgy címbe emelte a (költői) kérdést: *Lehete összhang az avantgarde törekvések és a közönség szórakozási igénye között?*⁵¹ Gyertyán is két, sarkított álláspont bemutatásával kezd: az egyik szerint a film tömegeknek szóló művészet, míg a másik szerint a szocialista filmgyártás társadalmi funkciója, hogy túllépjen árujellegén, és az egyéni és kollektív megismerést segítse. A szöveg kétfajta filmtípus és két társadalmi funkció megkülönböztetésével él: a művészfilm a megismerés, a szórakoztató film a gyönyörködtetés eszköze.⁵² Ezt a két funkciót azonban véleménye szerint

49 A *Filmkultúra* szerkesztői a következő filmeket vetítették le Lukács Györgynek a beszélgetés előtt. Jancsó Miklós: *Így jöttem* (1964), *Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák* (1967), *Csend és kiáltás* (1968); Kovács András: *Nehéz emberek*, *Hideg napok*, *Falak*; Szabó István: *Apa*; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*; Fábri Zoltán: *Húsz óra*. Bíró Yvette – Újhelyi Szilárd: „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van.” *Filmkultúra* (1968) no. 3. pp. 22–36.

50 Huszár Tibor: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet.

51 Gyertyán Ervin: *Lehete összhang az avantgarde törekvések és a közönség szórakozási igénye között?* *Filmkultúra* (1968) no. 4. pp. 5–11.

52 Gyertyán tehát nem a közönségfilm, hanem a szórakoztató film, illetve ezzel felváltva a kommersz film elnevezést használja, ám elé teszi (ahogy a művészfilm elé is) az „ügynevezett” szót, ezzel is jelezve, hogy a két kategória szembefordítását elutasítja.

kombinálni kellene, a tanulmány pedig arra futtatja ki az érvelését, hogy a legnagyobb feladat megtalálni azt a gyártási struktúrát, amelyben mindez lehetséges.

1968-ban ugyanis nemcsak a magyar filmnek a közönséggel való kapcsolata volt a tét. A korábban már említett reformcsomag keretében történt átszervezés, a központi Filmtröszt létrehozása a filmkészítők többségének ellenállását váltotta ki. A négy stúdió ugyan megmaradt, az alkotók mégis a korábbi években megtapasztalt önálló műhelymunka kereteinek szűkítésétől féltek. Az átszervezés koncepcióját kritizáló anyagban pedig hangsúlyos szerepet kapott a felfedező-cselekvő és a szórakoztató filmek kérdése is. Ugyancsak a *Filmkultúra* 1968/4-es lapszámának pécsi összeállításában jelent meg magyar filmrendezők javaslata, nyilatkozatcsomagja *Milyen legyen filmgyártásunk profilja és szerkezete?* címmel.⁵³ A bevezető két kérdést fogalmazott meg: „1. Számításba véve a film kettős feladatát, – a társadalmi valóság ábrázolását és a szórakoztatását –, milyen profilú filmgyártás elégítheti ki nálunk ezt a kétféle igényt? 2. Az előbbi feladat végrehajtásához milyen szervezeti és gyártási rendszer felelne meg a legjobban?”⁵⁴ A hozzászólók egységesen hangoztatták, hogy a szervezeti átalakítás csak akkor lehet eredményes, ha az alkotóműhelyeknek megmarad a tényleges beleszólásuk abba, hogy ki és milyen filmet készítsen. Ahogy Kovács András fogalmazott: „[K]omikus helyzet a jelenlegi, amikor a Hungarofilmnek, a Mokép-nek, a filmfőigazgatóságnak van pénze – a stúdióvezetőknek pedig nincsen.”⁵⁵ Ehelyett arra kellene törekedni, hogy „a döntés joga és a megvalósítás anyagi lehetősége a stúdióvezető kezében legyen”.⁵⁶ A felfedező és a szórakoztató, avagy a művészfilm és a közönségfilm kettőssége alapvetően a gyártási önállóság kontextusában vetődött fel, illetve Palásthy György szólt szomorúan a vígjátékok presztízsének csökkenéséről. A legradikálisabb javaslat Jancsó nevéhez fűződött, aki az egységes és demokratikus, olcsó gyártás megszervezése, valamint az új finanszírozási forrásokat teremtő védővám kivetése mellett az évente készülő filmek számának megduplázását célozta.

A hatvanas évek legvégének vitáira egy 1970-ben a *Társadalmi Szemlében* megjelent tanulmányában a film-történet-sz-kritikus, Nemes Károly is visszatért.⁵⁷ Nemes a közönség differenciálódását, igényeinek és kultúrafogyasztási szokásainak változása mellett a modern film elvonttá, intellektuálisvá válását nevezte meg a viták háttérében rejlő legfontosabb okokként. A hatvanas években tapasztalt rohamos nézőszámcsökkenés háttérében azonban nem a felfedező, intellektuális beállítottságú magyar filmek közönségriasztó hatását látta. A magyarországi mozibemutatók alapján készített statisztikái szerint (hazai és külföldi filmeket egyaránt beleértve) a hatvanas évek közepéhez képest az évtized végére a bemutatott filmek között az általa „komoly filmeknek” nevezett alkotások helyett a szórakoztató filmek kerültek többségbe (1965-ben 91 komoly film mellett 56 szórakoztató, 1969-ben 65 komoly film mellett Nemes táblázata szerint 82 szórakoztató film állt). A nézőszámok változása azonban szerinte nem követte ezt a trendet. „A komoly filmek egy filmre eső átlagos nézőszáma tehát 1965-ben 504 ezer volt, 1969-ben 473 ezer, a szórakoztató filmeké pedig az 1965. évi 1 millió 8 ezerről 1969-ben 610 ezerre csökkent.”⁵⁸ Állítása szerint tehát éppen a komoly filmek tudták megőrizni a stabil közönségbázisukat, míg a szórakoztató filmes kínálat felhígult, és nem volt képes nagyságrendileg nagyobb létszámú közönséget vonzani. Ezt követően a magyar filmgyártásban érvényes prémiumrendszert megvizsgálva arra jutott, hogy az 1965 és 1969 között készült 120 magyar filmből ugyan több volt a komoly, mint a szórakoztató (65:55 az arány Nemes szerint), és a legmagasabb alkotói prémiummal járó kategóriába is több komoly filmet soroltak, a prémiumrendszer bonyolultsága okán (egészen különböző szempontok alapján járt prémium a filmek eszmei értékétől kezdve a nézőszámig, a forgatás hatékonyságán át a külföldi értékesítés eredményéig) azonban a komoly filmek egy filmre eső rendezői prémiuma mégis a szórakoztató filmek esetében volt magasabb. Mindezeket az adatokat Nemes a magyar film válságjelének tekinti. Úgy érvel, hogy a magyar film

53 Milyen legyen filmgyártásunk profilja és szerkezete? Filmrendezők javaslatai. *Filmkultúra* (1968) no. 4. pp. 16–24.

54 ibid. p. 16.

55 ibid. p. 20.

56 ibid.

57 Nemes Károly: A magyar filmművészet és filmélet gondjairól. *Társadalmi Szemle* 25 (1970) nos. 8–9. pp. 47–56.

58 ibid. p. 49.

elveszítette korábbi, felfedező erejét és a társadalmi valósággal való szoros kapcsolatát. Ennek visszaszerzése lenne véleménye szerint a kiút – és nem a szórakoztató filmek vagy közönségfilmek elleni hadakozás.

Konklúzió

A hatvanas évek magyar filmes megújulása, a szerzői és művészfilmes alkotások hazai és nemzetközi sikerei egy társadalmi és politikai reformkonszenzus részeként, azt elősegítve és annak támogatásával futottak fel. A művészfilm és közönségfilm kettősségéről folytatott vita a hatvanas évek közepén a társadalmi szerepvállalás és a pedagógiai aktivitás kontextusában fogalmazódott meg. Ezeknek a vitáknak a tétje az volt, hogy a művészfilmet ne a szerzőiséggel azonosítsák, hanem a társadalmi kezdeményezéssel, és ennek jegyében a társadalmilag motivált filmkészítés váljon a magyar film elismert, meghatározó irányzatává. Mindez azonban nem szükségszerűen a nagy közönséget vonzó filmek ellen fogalmazódott meg. A közönségfilmet nem azonosították a kommersszel, a nevelő attitűd nélküli szórakoztatással. A művészfilm és a közönségfilm közötti törekény béke azonban csak addig tartott, amíg a társadalmi aktivitásra épülő magyar filmek mögött megvolt a politikai támogatás. Amint a hatvanas évek első felében meginduló, az 1963-as kádári konszolidációra épülő, társadalmi és politikai reformkonszenzus megtört, pontosabban a hatvanas évek második felében megjelent a szintéren a gazdasági reform koncepciója, a szórakoztatás és a gazdaságosság vált új kultúrpolitikai prioritássá. A hetvenes években a művészfilmről és a közönségfilmről folytatott vita sok tekintetben az egyik kitüntetett színtere lesz a szocialista tömegkultúra meghatározásának és megteremtésének kísérleteiről és kérdéseiről a magyar kulturális nyilvánosságban és a (kultúr)politikában folytatott vitáknak.

A hatvanas évek legvégének magyar filmes vitái tehát egy legalább három szinten zajló önértékelési és szerepvita megjelenítői voltak. Az intézményi átalakulás kapcsán (Filmtröszt) az alkotói önállóság védelme került elő. A gazdasági reform és a kultúrpolitika változó prioritásai kapcsán a művészfilm és a közönségfilm kettőssége vált a vita tárgyává. Végül a politikai aktivitás mögötti konszenzus megtörése kapcsán (ennek legtöbbet emlegetett

emblémája volt *A tanú* [Bacsó Péter, 1969] betiltása) a társadalmi szerepvállalás bevett filmes módozatainak ellehetetlenülése a magyar filmművészet válságaként jelent meg a szakmai és a sajtóvitákban. A művészfilm-közönségfilm vita csak az egyik regiszter volt. Megjelenése, felerősödése, majd átalakulása azonban pontosan mutatta a magyar filmkultúrában zajló átrendeződéseket, és azt, hogy egy látszatra vagy sok elemében esztétikai vita milyen módon lesz a szakmai érdekharc, valamint a politikai és ideológiai ütközések megjelenítésének és megvitatásának a terepe.

Balázs Varga

Seismograph

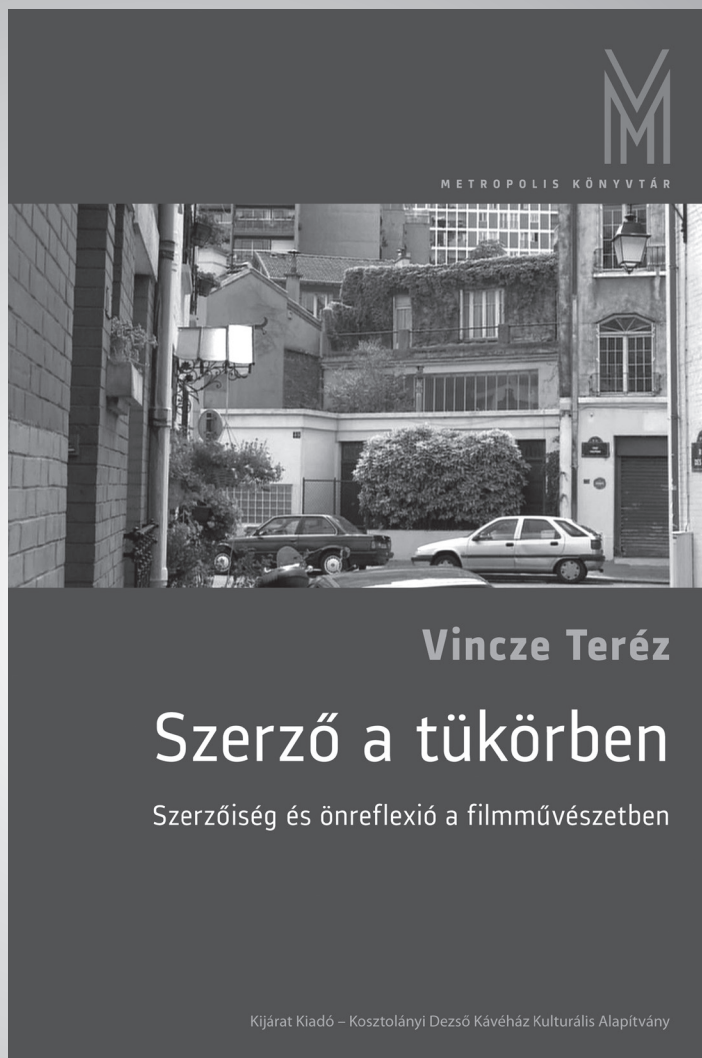
Art vs Popular Cinema and the Debates in the Hungarian Cultural Public Sphere in the Sixties

The article examines the discussions and debates over art cinema and popular cinema in the Hungarian film and cultural periodicals of the 1960s. It argues that the debates regarding the definition, social function and value of these categories, and of the Hungarian films, representing "new wave", "auteur cinema", "socially engaged and activist filmmaking", "commerce", "popular cinema", could be understood as a form of self-identification of Hungarian cinema. Varga describes the political and cultural background of these debates from the reorganisation of the Hungarian film industry in the early 1960s to the economic reform (the so-called "new economic mechanism") of the Kádár-regime in the late 1960s. The conclusion of the essay is that these debates and discussions were important seismographs of changes in Hungarian film culture and film industry. Besides they were arenas the conflicts of interests between filmmakers (and politicians), these debates contributed to the (re) definition of "socialist popular culture".

Már digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

[K r i t i k a]